

美的価値の問題

吉岡健二郎

ドイツに生まれナチスに追われてアメリカに移り、その地で没したM・ガイガーの名は現象学派の美学者としてわれわれにもよく知られている。彼の遺稿(1)を見ると彼が美学を価値の学として樹立しようと努力していたことが分る。

然し同時に彼が「美的価値の学」とは一個の矛盾だという意識を抱いていたこともよく分る。彼の考えでは、美的価値とは感じられ、体験され、享受されるものであり、一方美学とはかかる価値を思考と概念の対象とするものである。つまり非合理的なものを合理の絆でいましめようとするわけであり、従って美的価値の学としての美学の中では体験への衝動と認識への衝動とが互に葛藤し合っていることになる。美的価値はその個別性において自らの存在理由をもち、認識は普遍的概念の獲得を目差している。キーツの詩、ヴァトーの絵画、シューベルトの歌曲等々における美的に決定的なものとは普遍的概念に還元できない唯一的なものであり、それは調和とか自然的真実とか表現の深さとかいった一般的な価値の範疇で押えこまれるようなものではない。このような価値範疇は他の無数の芸術作品も共有しているようなものにすぎない。美学は学としては普遍的概念の中で動く他はないが、その学の対象たる美的価値に近づけるのは直接的な体験のみなのである。そこで彼は体験と反省という二つの側面から美学に近づくことを意図している。そして美学を美的価値の学として確立する道を探してみようと試みる。それは彼自身の言い方に従えば多少古めかしい試みかも知れないが、美学が素通りするわけには行かない問題なのである。ところが彼は原稿を未完成情况のまま残して亡くなってしまったのであるから彼の意図について大略の想像はできるものの決定的なことは言えな

い憾みがある。

ガイガーが美学を美的価値の学とすることを、自ら古めかしいと謙遜しているのは、彼に先立って新カント派の J・コーンがその『一般美学』において「美学とは美と芸術を支配している特殊な種類の価値を探究するものだ」とし、美的価値領域の確定、その内容、意味などの明確化に努めているからであろう。しかし基本的問題というものは絶えず繰返し検討されるのが当然であるし、流行には関係がないからこそ基本的問題といえるのであろう。それにまた哲学上の重要な問題で既に解決済みといったものがあるのだろうか。そのようなことはガイガーも充分に知っているからして、彼は、自分の「この書物は過ぎ去った時代に属するの、それとも来るべき時代になのか、私は知らない」とのべ、「この書物は古びた見方の残滓、或いは過ぎ去った一時期に若かった人間の、せわしない現代における立ち遅れなのか」と続けながらも「価値豊かなものを忘れてしまった時代に、別の時代からそのようなものを移植する」ことなのか、私は知らない」と語っている。彼の口吻は、むしろ時代が自明なものとして疑われないものについて改めて疑問を提出し、怠惰の故に安易に美的相對主義をとる精神に反対を唱え、人間の心的生については時代の支配的な傾向にそむくような見解をとり、心理学の教科書が斥けようとしている内省的考察に、それなりの役割をあてがい、科学なら決して独立の範疇とは認めないようなもの、例えば意味深さ (Bedeutungstiefe) という範疇を利用し、このようにすることによって現代よりはむしろ過去を志向しつつ却って未来を拓こうとしているように思われる。

ガイガーが遺稿の中で批判している現代の一般の傾向というのは、一九三〇年代のことであるが、広くとれば十九世紀中頃以降の、つまり歴史学が著しく興隆してきた時期以降の状態のことを差している。即ちこの頃から美的価値に関しては相對主義的な態度をとるか或いは美的価値といった問題は無視して専ら歴史的事実の追求に努めるという傾向が顕著になってくるのである。また仮りに美的価値を論ずる場合でも、美的価値の体験は心理的事実であるから心理学の問題として扱われ、強い心的効果を与える対象が弱いそれを与える対象よりも美的価値が高いといった形で

論じられる。つまり心理的効果の美学といえるであろう。

確かに優れた芸術作品は、それに接するものに強く深い感銘を与えるであろう。しかし強く深い感銘を受けた芸術作品は優れた作品であり、社会的に大きな影響力と反響を得た作品は優れた芸術作品だといってよいのであろうか。

フィドラーが、芸術作品の本質を明らかにしようとする人は、その効果から出発すべきでなく、芸術的活動そのものが人間本性の中から如何にして生じてくるかを洞察することから始めねばならないとしたのは、あまりにも有名である。コーンも「もし同時代人への影響力とか社会的広がりとかいった所謂客観的な尺度を設定して文学史を書くとすれば、コッツェブー(1761-1819)の章はシラー(1759-1805)の章と量的に競い合うことになってしまいうだろ⁽⁵⁾」と述べている。

同様のことは植田寿蔵も多少の諧謔をこめて次のように述べている。⁽⁶⁾「多くの人の注目を引くといふことが、一つの作品に傑作としての性格を保証するであらうか。新聞の広告にしばしば見える「ベストセラア」になることがそれを証明するであらうか。中略。ベストセラアに傑作の証票を求めると、今週は傑作であったが、次の週にはさうではなくなるやうな傑作が存在することになる。それではしかし傑作についての普通の解釈とは一致しないのではないか。中略。普通には、傑作といふものが、そのやうな短い時間のうちに公衆の支持を失ふものではないと考へられるのである。公衆の支持を失ふやうなものは、傑作と云ふには値しないと考へられるのであろう。」しかしそれなら「公衆の支持を失ったもの、もしくははじめから得ないものは、すべて傑作と呼ばれる資格を缺くものであらうか。」展覧会に「落選してここに陳列せられる機会を失ふやうな作品は、……傑作と呼ばれることなどは思ひ寄らない作品なのであらうか。

十九世紀のフランス絵画史が、決定的にこの問ひを否定する。年々のサロンにつきつぎと入選を拒まれてゐた多くの傑作が、今日、ルウヴルをはじめ諸方の美術館に陳列せられてゐるのである。」

植田寿蔵の『傑作と凡作の論理』は直接美的価値、或いは芸術的価値を論じたものではない。しかし傑作とは美的乃至芸術的価値の点で優れたもの、凡作とは、それ程の価値をもたないものといつてよいであろう、従つて植田の著作は美的価値の問題を具体的な芸術ジャンル、即ち文芸と美術に即して論じたものと受取つてよいと思う。植田によれば「傑作としての——また凡作としての——芸術作品の一つの在り方が成立するためには、時にも所にも人にもかかはらず、常に缺くことのできない在り方、傑作の構造、傑作の論理」というものがなければならぬ。論理とはものを正しく考えるための法則である。しかしと植田は続ける。「正しく考えることができるためには、そのように考へることのできるもの、もしくはは、こゝがらの存在することが予想せられねばならない。そのような考へ方によつて——他の考へ方によつてではなく——はじめてそれが正しく説明せられるやうな、ものとこゝがらの在り方、構造、意味がなければならぬ。一つのものをそのものとして存在せしめる「ものの論理」とそれを呼ぶことができるであらう。私はそのやうな意味において傑作と凡作との論理を尋ねようと思うのである。」植田独特の文章はいささか分り難いところがあるかも知れないが繁をいとわず敷衍してみれば次のやうなことになるのではないか。即ち、正しく考へるといふことは、ものやこゝがらを、その本質において露わならしめることであり、また存在するものやこゝがらは、そのようなものやこゝがらとして存在すべきそれぞれ固有の構造というものを有している筈である。傑作は凡作とは異つた構造を有している筈だから、われわれが正しく考えねばならない以上、そのような傑作が傑作として存在する理由を追求せねばならないのである……。

先述のように植田は傑作、即ちすぐれた作品と凡作、即ち通常のできばえの作品とについて論じながら、価値という語は用いていない。その理由は分らないが、仮りにすぐれた作品とは芸術的価値の高い作品、通常のできばえの作品とは、それ程の芸術的価値を持たぬ作品という風に述べると、それでは芸術的価値とは何であるか、それは他の諸価値、例えば宗教的、道徳的、学問的等々の価値とどのような関係にあるのか、といった問題に触れざるを得なくな

るであらうし、更には価値とは一体何であるのか、また価値の上下とか、価値の種類分けの原理とはどのようなものかといった一般価値論へと入り込み、美や芸術の問題からはむしろ遠ざかってしまふ恐れが生じてくる。それに、かかる一般的な価値の視点から美的価値を論じ、美的価値と他の価値、例えば倫理的価値や論理的価値との区別を論ずるといった仕事は、これまた先に触れたコーンの著書で、或る程度、その輪郭が描かれている。植田は芸術の内部で、そして芸術作品に即して、すぐれているとか平凡だとかということがどういう意味で語られるかを問題にしているのである。一般価値論から美的乃至芸術的価値を位置づけるのは哲学者の仕事であらう。植田の語ろうとしているものは専ら自律的領域としての芸術の内部で、すぐれているとかそれ程でもないとかいわれる時の構造自身がどのようなものであるかという点にしばられている。

哲学者のメッサーは次のように述べている。「価値を明確にすることを目的とする哲学的研究は、或る与えられたもの（事実的なもの）としての価値から出発しなければならない。しかし「価値」の名を帯びた凡ての所与の研究は、まず第一に存在論的性質を有している。なぜならかかる研究は、その対象、即ち事実としての価値を、それ本来の意味（本質）において規定しようとするからである。対象そのものが何であるかが認識されて初めて、対象は意識に対するその関係の点についても探究せられる。つまり価値体験の心理学的研究は、価値そのものの存在論的研究に接合しなければならぬのである。（ここで予め注意して置くが、この存在論的研究はフッサールとその弟子シェーラーなどによって現象学的研究と名づけられている。）」

植田の試みはすぐれた作品とは芸術の根源的構造を示しているようなものだとすることを説明しようとする点にある。芸術とは何であるかという本質への問いから傑作と凡作とをそれぞれ位置づけようというのである。この点で植田はメッサーが価値の探求においてとるべきだとしている道と同じ道を選んでいることになる。植田がこれを絵画を例にとつて述べるところをみてみよう。絵画というものは人間の視覚に対してのみ存在しているものであるが、これ

ら視覚像は当然のこととして見る人間と見られるものから成っている。そして経験的には無数の視覚像が成立する。植田はかかる無限の視覚像を成立せしめているものを彼独特の用語法に従って視覚と名づけ、現象的事実としての色と形の世界が成立する為に要請される条件を視覚の意志と呼んでいる。これは経験的意識に対する超越論的意識といったものに対応する植田流の表現と解することができよう。彼が視覚とか意志とか言っても、それは単なる特定個人の視覚や意志のことではない。個人の視覚を可能ならしめている根源的なものことであり、現象界の可能性の根拠のようなものことである。

ところで画家が椿の花において見るのは、ただその色と形だけである。それ以外の何を見たわけでもない。それらの色を画家は傍の絵具箱の中にも見ることが出来る。彼は絵筆をとって布の上に、彼の見たものを描くことができる。椿の花としての視覚の意味が、自然に咲くのととは別の一つの形態を取ったのである。それが椿の花の写生として、一枚の絵画が成立するということである。……絵を画くとは目と筆が一致して見ることであり、……そしてすべての人は違ったものの見方をもっている。当然そこには違った「画き方」が現われるはずであり……それを個人の「作風」と云うのである。見ることは画くことよって進行する……⁽¹⁰⁾。このような植田の考えが基本的にはフィードラーに連なるものであることは明らかであるが、植田は植田の言葉で更に続ける。花を見るときは、花について知ることではなく、その花の色と形がさまざまの感情、もしくは生命、精神をもって見られるということである。花が自分で精神的な経験をもつというのではない。見る人がその色、形もしくは線や筆触において、特殊な精神的経験をもつのであり、精神や生命を見ることが、その花——もしくは花の絵——の美を見ることがである。そして真に見るとは美をみることであり、美が芸術の存在の理由である……と植田は述べる。⁽¹¹⁾

ところで各人はそれぞれ固有の作風をもっていると先に述べた。「一人の画家が彼に固有の作風をもつとは、彼の目が自然の或ものを見る、或ものを見ない。筆を持つ手に或る動き方ができる、或る動き方はできないといふことで

ある。それが他の画家と違ふのである。⁽¹²⁾「画家は自分の見たものを自分にできるように画く他はないのである。そこに画かれる生命もしくは精神が、その作風の内面として、さまざまな性格をもって現われる。その現われたものが、嘗つて一度も他の作品に経験したことがないような生命、精神であった時、我々はそれを一つの傑作として評価するのである。ドラクロアの『十字軍のコンスタンティノポリス占領』は正にそのようなものだったと植田は語っている。芸術作品の独自性をもつ生命、精神が直観において把握される時、われわれは傑作に直面していると思うのである。傑作とは万人の目の深底に隠されていた要求が、画家の目を戸口として、はじめてその姿をあらわにしたものことである。ミレエはフランスの農民の健康な身体と素朴で気高い精神を視覚化した⁽¹³⁾が、ミレエ以前の画家たちが誰れもそれを見なかったのは、それが彼らの目に全然見えないはずのものであったからではなく、まだ見るに到らなかつたに過ぎない。画かれたものは、何人もひとしくそれを見ることができるのである。ただそれを「はじめて見出したこと」に何人も否定することのできない大きい歴史的意味が存在するのである。⁽¹³⁾見らるべきものを見、画くことのできた人と、そうでない人とがいれば前者の作品はすぐれており、後者のそれは凡作ということになる。絵画の世界に新しい財産を加えるようなものが傑作なのである。しかし傑作を測定する客観的な物尺のようなものは存在しない。万人が賞賛するから自分も傑作だと思ふ⁽¹⁴⁾というのではない。自分が傑作だと思ふから、他の万人もまたひとしく傑作と思ふことを信じようというだけである。

以上長々と紹介してきた植田の考えの基本には、芸術とは個性的なるものの形成に徹することであり、真に個性的であり得た時、普遍的な価値を獲得し得るものであるという考えが横たわっていると思う。そしてこのような考えは植田の師である深田康算の論文「芸術に於ける個性の表現と客観的価値」⁽¹⁵⁾の系譜につながるものと思ふ。

深田は芸術にとって個性の問題はアルファでありオメガであるという。彼によれば「美の具象性の問題、芸術作品

の唯一性の問題、芸術的見方の特殊性の問題等々、何れも個性の問題に還元せしめられる時、始めてその真の意義が理解せられるのである。学問や道徳の領域で問題なのは個性ではなくて普遍性である。ひとり芸術の領域に於てのみ個性がそのまま絶対的權威を要求しているように見えるのである。

ところで芸術において尊重される個性とはどのような性格のものであるか。それは個性である限り独自で唯一のものでなければならぬが、他面それが価値あるものと認められる限り、何らかの意味で普遍性を有するものでなければならぬ。学問や道徳における普遍性は個性を越えたところにあるが、芸術においては普遍性は個性そのものの中にある。深田は芸術における個性の有する一般性、もしくは善や真に対して美の有する普遍性を一層明瞭に指摘する為には、これをプラトンの所謂イデアの如きものであるというのが最も適切であろうとのべている。更に続けて、「概念的認識の対象ではなく具象的（直観的）認識の対象である所のイデアは、即ち吾々が芸術における個性と呼ぶ所のものの有する特殊性と一般性との一致を示しており、プラトンがイデアとして教える所のものの中、真正にイデアの名に価する所のものはひとり美のイデアであるともいえよう」と語っている。

「以上のことから芸術における個性とは同時に範例的でもあるような個性である。そして芸術家の個性とはその作品を通して認められるところのものであって、作品を離れて考えられるものではない。善き人間が必ずしも善き芸術家ではないのであり、芸術家の個性とは、強いて言えば芸術家自身さえも唯作品に於てのみ始めて自ら意識し得るに過ぎないものなのである。芸術とは芸術家の性情 (temperament) を通じて見られたる自然の一角であるといわれるが、自己の性情を通じて見られたものが価値あるものである為には、其の性情が自然を見るに最も適したようなものでなければならぬ。太陽を見得る眼が、それ自身太陽の如きものでなければならぬのと同じ意味で、自然を見る所の性情は又自然的でなければならぬ。そうでなければ芸術家の性情は単なる特殊性を有するに止まって一般性を缺くことになる。『芸術家の性情を通じて見られた自然の一角』云々の句において力点の置かれるべき言葉は性情

ではなくして自然でなければならぬ。芸術家が創作に当って絶えず見つめていなければならぬ所のものは、自己の外と自己の内とに在る自然である。自然の単なる外面的模倣は芸術ではない。また悪しき意味での習癖にとらわれているものは自己の性情を通じて自然の一角を見ているにすぎない。自然の本質的なものについての研究と認識の上に始めて風格 (Style) は築かれるのであり、芸術について正当に言わねば個性なるものがあるとすれば、それはかかる意味での風格でなければならぬ。芸術家の個性とはその風格 (植田のいう作風と同じ) に他ならない。然し一個の芸術家はその精進の頂点に於て達し得た所の彼自らの風格なるものも、芸術家自身、それを自然に較べて尚僅かにその一角を捕えたに過ぎぬことを告白しなければならぬ如きものであろう。自然は芸術家にとって之を見ることが愈深ければ愈深かるべき一つの理念である。深田はこのように語った後、芸術は個性の表現であるという語は、芸術家自身にとっては、唯「自己に忠実なれ」という一般的規範以上のものではなく、誤解された形に於いてはむしろ多くの芸術家をして躓かしめるものだとつけ加えている。

芸術に於いて個性が絶対的価値を有するということの究極の意味は、芸術が学問や道德における概念的認識に対して直観的認識の成果を示すものに他ならないという点にある。このような意味で個性的であり風格を有する時、そこに芸術の価値が認められるというのが深田の趣旨だと言つてよいであらう。

深田の論文の基盤をなしているのはカントの『判断力批判』である。それは文中カントが引用されている事からも明らかと思われる。植田の論文も深田と同じ傾向を示している。両者の論の進め方はそれぞれに個性的であるが、両者とも強調しているのは芸術とは作品を通じて固有の世界を樹立すること以外の何ものでもなく、それに成功したものに芸術としての価値が認められるとされている点である。

カントによれば芸術は天才の芸術としてのみ可能なのであり、⁽¹⁶⁾ 芸術に要求されるのは先ず第一に獨創性であり、そして範例性である。しかも天才はかかる芸術を産出する方法を客観的規則にまとめ、他人に提示する事はできない。

天才は自身が一個の自然の如きものであり、創作の着想がどうして自分の中に生じたのかを自分でも知らないのである。天才とは人間の内なる産出的自然ということになる。しかしわれわれ人間は、自分がそのような産出的自然に恵まれた人間であるかどうか予め知るわけには行かない。人間にできることは絶えず努力し、研究の火を絶やさないうようにして行くことだけである。靈感の湧くのを待つて何もしないのは馬鹿げたことである。深田は彫刻家ロダンが常に「自然」と「自然の研究」とを語って、「天才」と「独創」とを笑っているのは大いに意味のあることだと述べている。⁽¹⁷⁾

ひとはなろうとして天才になれるものではない。天才とは自然の寵児だからである。かかる自然の寵児にして初めて美的芸術 (schöne Kunst) を産出しようわけであり、われわれの現在の関心から言えば美的価値を産出しようということになる。ところでカントは価値という語を用いはずが、美的価値の問題は少くとも『判断力批判』では中心問題となっていない。美は価値なのだから、殊更美的価値という必要を感じなかつたともいえるし、カントの関心は自然と道德 (存在と当為) の明確な分離に向けられ価値問題は道德に結びつけられていたともいえる。そもそもカントの時代には価値という観念は哲学の世界ではまだ主題化されていなかったようである。先に引用したメッサーによると今日の価値哲学を本来的に基礎づけたのはロッツェとされる。ロッツェはその著『ミクロコスモス』において次のように述べている。「われわれの理性は悟性的探究の諸原則の中に経験の不可欠の道具を有するように、事物の価値に対しては真率な意味でのその表われを感情において有する。」つまり感情は、経験において与えられた現実の認識にとつての器官としての悟性と肩を並べ、価値認識にとつての器官とされたのである。そして科学が現実を因果的に説明すべきものだとするなら、哲学はかかる現実の価値を説明すべきものなのである。彼以後、例えば新カント派が価値の問題を大きくとり上げるようになったことは哲学史の教えるところであり、先のコーンの『一般美学』は、そのような脈絡の中で生まれた美学上の業績といえよう。コーンは美的価値の明確化を意図しているわけであるが、美

の問題を扱うに当ってカントが美的判断というものの特性を明らかにすることから出発したのは大変優れた着想だと見做している⁽²⁰⁾。しかしカントは狭い意味での美についての判断から、崇高についての判断を分けたため、その研究の中に内容的に特殊な要素を引入れてしまった。美や崇高に限られず、普遍的なものを精確に確定するには、凡ての美的判断に共通するものとは何かと問う方がより有効だろうとコーンは考える。彼は美的判断を価値判断と考えるので、まず価値判断というものが必然的にもたねばならぬ三つの根本規定を挙げている。まず判断の論理的な主語となる価値評価されるものが存しなければならぬ。美的判断において評価されるものが、思惟可能なるものの主要部門の一つに、必然的に属しているかどうか問われねばならぬだろう。第二に或る価値が添附されるわけであるが、この価値の種類は様々でありうる。当然美的価値賓辞を他の価値賓辞に対して特徴づけねばならない。第三には、価値判断は一定の種類に妥当性を要求するであろう。これら三つの根本規定が価値判断の一部門(美的価値判断)を必然的、且つ十分に画定するということは容易にみてとれる。

コーンは美的に価値評価されるものとは直観だと考える。彼の考える直観とは、われわれに端的に現われてくる体験のことである。第二に美的価値とは純粋に内包的なものとされる。われわれは或る物が目的に対する手段として価値があるとみなす時と、或る物をそれ自身で価値ありとみなす時とある。一切の美的評価において問題なのは、後者、即ち内包的な価値である事は言うまでもなからう。美の内包的価値は個々の美の中に全面的に存しており内包的であるが、真なるもののもつ内包的価値は、その意味の上から常に個々の真を越えたものを指示しており超作用的(transcendent)である。内在とはいわば内包性の完全化を表わすから、内在的・内包的価値を純粋内包的と呼んでもよいだろう。美的価値とはかかるものとコーンは考える。第三は美的価値が、自己を承認すべきだという要求性格を有しているという問題である。価値は単に事実的価値の承認を含む様な種類のものと、その評価が当為として現われる様なものとに分けられる。この後の場合には、個人は個人の恣意を越えた要求がその価値を承認すべく駆り立て

るといふ感じをもつ。真理はそのような力の一つであつて、真なる命題は、それが私の氣に入るかどうかを問題にしない。道徳的義務も、それに従うように要求し、それに反した時には私は私の當為に反したことが分つてゐる。美や偉大な芸術作品も、私に対して追感されるべきだといふ要求をもつて現われてくる。

かくて問題となつてくるのは、一体如何なる権利をもつて美的領域一般は要求性格を主張するのかといふ点と、次いで個々の美的判定は如何にしてその権利を証明することができるかといふ点である。第一の問題は、その解決が哲学の主要課題の一つをなすような、包括的な問題の一部をなしている。例えば真理は要求性格をもつ価値であるといふことに疑いをもち、真理など存在しない、一切のものは各人に對し各瞬間ごとに現われるような形でしか存しないから人は間違つたことなど語り得ないといふ主張をすると、そのように主張する人は自分自身の主張の真理も決してまともには信じないことになるから、自己の發言を自ら無効にしてしまうことになる。このように論理的な基本価値は自己自身を保証し、思惟がもしそれに異議を申し立てるとすれば、それは自己の無効化につながつてしまふわけである。論理学の自己保証がどこまで許されるかは問題だとしても、論理的諸価値の決定の可能性が原理的に保証されていることは明らかであり、その最高原則はその法則性の点に認められる。ところが当然のことながら非論理的要求性格をもつ価値には、かかる自己保証が欠けている。思惟はもし真理など存しないと主張すると自己の無効化につながるが、人が道徳的當為の存在を認めなくても、そこには何の論理的矛盾も存しない。美や倫理に關しては思惟は自己自身にとっては異質な、つまりそれを否定しても自己の存在が脅かされることにはならないような価値領域を扱うといふことになるわけである。しかしだからといって非論理的要求性格をもつ価値の存在の確かさが論理的要求性格をもつ価値のそれより低いといふわけではない。ただ一群の非論理的要求性格の価値の存在の証明は、われわれの生と文化の一定領域が、かかる価値の承認に如何に依存しているかを示してみせるという形で遂行されうるにすぎないのである。例えば美的領域については次のようにしか言えないであらう。即ち美的価値の要求性格を原理的に否定す

る人にとっては美は快適なものと同じし、芸術は特殊な種類の奢侈となり、やわらかな寝台の製作や香水製造の仕事と同じ範疇に属すると。もしこのような帰結は不条理だというなら美的価値の要求性格を承認すべきであらうとコーンは考える。

非論理的諸価値の証明過程にはどうしても空白部分が介在することになるが、人は非論理的諸価値を論理的諸価値に結びつけることによってその空白を埋めようと努力してきた。美的領域ではバウムガルテンが知覚を混乱した思惟とするライブニッツの見解に従いつつ、論理学が明晰な思惟に対して有する位置を混乱した思惟に対して有するの美学だとした例がまず想起されるが、カントもまた美的判断の妥当を論理学から導き出している。勿論彼は美を不明瞭に認識された真と見做そうなどはせず、むしろ美的領域の独立性を確立しようとしたのであり、そこに彼の功績もあるわけであるが、趣味判断（美的判断）の普遍性と必然性を証明する手段を探し求めた結果、再び論理的領域に触れざるを得なかった。

カントの所謂形式主義なるものは美的価値の要求性格を論理的価値のそれから導き出そうという努力から必然的に生じたのであり、かかる努力は、要求性格を空白部分なしに証明しようという苦心の必然的結果なのである。

コーンは価値内容の獲得の方法、更にはかかる内容そのものの正しい認識にとって、かの空白部分の必然性を承認することが如何に重要となるかに気づくと言っている。論理的な証明可能性の中に空白部分があることを認める時、却って人は内容の豊かさを保持しうることになるわけである。美的価値領域における要求性格は論理的それとは異なるというのがコーンの考えといつてよいだろう。

コーンの立てた第二の間、即ち個々の美的判断は如何にしてその権利を証明することができるかという問を扱うに当っては、第一の間について述べてきたことから自ら結論がでてくる。即ち既にカントが答えているように美的判断の権利は概念の適用によって証明されるわけではない。カントのこの見解は正しいし、それは論理的価値から原理的

に導き出そうとした彼の試みと矛盾もしない。なぜなら悟性的把握に対する直観の合目的性は常に端的に現われねばならないからであるし、具体的な形で証明されるものでもないからである。倫理的価値や美的価値の領域と論理的それとが区別されるのは、前者の領域では意見の相違が支配的だという事情によるのではない。学問といえども様々な意見の闘争の中で進展して行くのである。しかしこの闘争はあくまで論理的であるし、一定の力をもった根拠によって決着がつけられる筈である。これに対し倫理的領域や美的領域では、原理的に思惟とは異なった人間性の側面が或發展に達しているのであり、ここでは闘争も本質的に非論理的な武器をもって行われる。芸術と美的判断の歴史は美的価値の戦場である。かくて普遍的価値の学としての美学には死刑の宣告が下されると思うかも知れない。しかしそれは違う。価値評価の普遍的条件は原理的に確定できる。ただ個々の場合におけるその適用の可能性について最終的に決定するのは常に直接的体験だという点をはっきりさせておかねばならないであろう。この闘争における勝者とは偉大な芸術作品であり、戦いそのものに終りはない。但しわれわれがこの戦いを作品が自己を認めさせる為の持つ戦いだと見做すなら、それは一面的にすぎない。むしろこの戦いは本質的には真に偉大なものへ沈潜して行く為の前提条件の獲得をめぐる、受容する側の意識の闘争なのである。経験世界の事実として考えれば、人の美的教養は常に限られた範囲の芸術作品に接し、その価値を評価するということから始まり、次第に自分には縁遠かったものの価値を認める心の準備が備わるようになる。そして個人的にはその内容の点で抵抗を覚え、全面的に追感することはできないようなものに対しても、冷静な満足感で受入れることはできるようになる。西欧人は、日本や中国の芸術世界を高度に発展したものはあるが、西欧人の感覚にとっては全く異質なものだと考えがちであった。しかしこれらの文化に深く立入った西欧人は、その文化に関与しうるようになっていく。そして日本や中国の作品に、ただ表面的になじんだ一般公衆にとつてさえ、その価値の一部は明らかとなつてきている。日本人でない西欧人が日本人と同じように色刷木版画を楽しむと想像するわけにはいかないが、しかし西欧人がこれら版画の美的価値を高度に感じ取りう

ることも疑う余地がない。見慣れぬものに対する単なる快感が、それら版画を価値あらしめているわけではない。

以上のようなコーンの美的価値についての説明は、美的価値の直観的性格、純粹内包的性格を説く時には明快であるが、第三の要求性格へと移るに及んで幾分晦渋となる。しかしその意図するところは充分に理解できる。問題はむしろ美的価値と芸術的価値との関係にある。元來芸術が学問的研究の対象としてとり上げられるようになったのは新しいことであり、その場合芸術は美的価値を実現するものとして、学問的考察に値するものになったのである。芸術は美的芸術として研究の対象とされる。美的という語で次第に狭義の美だけでなく崇高、悲壯、滑稽等をも意味するようになって、芸術はこれらの美的諸価値との関係を保つ限りで芸術だったといえる。しかし既に触れたフィードラーは芸術は人間独自の活動として、それ自身で考察の対象とさるべきであるとし、美との関係において芸術を眺めることを拒絶してしまった。芸術は芸術としてそれ固有の価値を持つというのである。⁽²¹⁾ コーンは芸術を念頭に置きつつ美的価値を論じているが美的価値と芸術的価値を区別してはいない。

ここで美的価値と芸術的価値とを対比して論じている二人の説を眺めてみることにする。

まずT・カルカは「芸術の芸術的価値と美的価値⁽²²⁾」という論文で二つの価値を区別することにより美学上の争点を新しく照し出し、更には芸術と芸術評価の本性のもつ一般的特徴を明らかにしようとしている。彼はピカソの『アヴイニヨンの娘たち』(一九〇七年)という二十世紀絵画史上の周知の作品を例にとる。この作品は現在でこそ重要視されているものの描かれた当時は友人のブラックも批評家のフェネオンも蒐集家のシュチュエキンも決して好意的な評価はしなかった。ピカソ自身も作品にあまり満足してはいなかった。ところが現在では、ピカソはこの作品によって二十世紀絵画の要石の一つを産み出し、ピカソの画業の中での特換点を示し、絵画史の上での新しい段階の始まりを告げたといった具合に重要視されている。ところが一方ではこの作品には何か曖昧なところがあり、筆の運びがせわしくなく、色彩は不快で、全体の構図も混乱し、人物の身振りも大仰だという批判もある。ピカソのこの作品は重要視

されながら非難されている。

批評家たちがこの絵を賞讃するのは、この作品の獨創性、繪画史上の重要さ、新段階の発端といった点に注目する時である。他面彼等がこの絵を批判する時に問題とするのは作品の構図であり、色彩の配置であり、様式上の不斉合性であり、要するに作品自身が実際に示している諸特性や関係である。最初の方の判断は他の芸術作品や歴史的発展との関連を前提しているのに対し、後の方の判断は繪画作品としての視覚的品質を基にしてなされている。両者ともピカソのこの絵の価値を問題にしているのであるが、前者は芸術的価値といってよいし後者は美的価値といってよいであろう。この美的価値とは作品の視覚的品質に関わる或るものであり、専ら視覚に基づいて査定され、比較的恒常性をもっている。歴史的文脈や他の作品についての知識などはかかる美的価値の評価にとってはそれ程重要とは考えられない。一方芸術的価値の方は絵の視覚的内在的特性だけに基づいて決定されるわけではない。この点をより明瞭にするためにカルカは贋作の問題をとり上げる。

原作と、それと寸分違わぬ模作とが提示された時、両者の価値が等しいと考えないとすれば、それにはそれなりの理由がなければならぬ。もし模作が完全で原作との差異が全然知覚できないとしたら、見る者としては原作の美的特性は凡て模作に備っていると云う他はない。従って両者の差異は美的価値の点にはなく、芸術的乃至芸術的価値の点に求められねばならぬだろう。われわれは作品を創作するに当って多くの巧みさと獨創とを發揮した人に対するのと同じ讃辭を、単にそれを複製した人に対して与えようとは思わない。原作と複製とが識別し難いとしてもそれぞれを作った人は同じ仕事をしたわけではないし同じ能力を示しているわけでもない。技術的訓練を受ければ殆んど誰れでもモンドリアンの絵の正確なコピーを作ることができる。しかしこの場合の複製作者を芸術家と考えるわけには行かない。原作と模作との美的価値は同等かも知れないが芸術的価値には大きな差がある。例えばレムブラントの銅版画の美的価値は、原作でも複製でも同じであるが芸術的価値は全く異なる。ピカソの『アヴィニヨンの娘たち』

はその獨創性、現代美術への影響といった点、つまり芸術的価値の点では高く評価されても美的価値の点では欠陥が多いということになるだろう。われわれは銅版画の機械的複製には原作と同じ美的価値を認めるが、機械的複製作業そのものに創造的芸術的能力は認めない。

ところでファン・メーヘレンによるフェルメールの贋作のような場合はどうであろう。メーヘレンの贋作はフェルメールの作品のコピーではなく、作風の点でフェルメールと区別がつかないもの、それ故に最高の専門家たちすら欺かれた新しい絵なのである。単純な複製品と違ってメーヘレンの贋作には幾らかの芸術的価値を認めてもよいであろう。なぜならかかる贋作を作るためにはかなりの工夫、否幾分かの創造的才能さえ認められるからである。けれどもそれ程高い芸術的価値を与えることはできないであろう。フェルメールの画業は十七世紀における視覚的表現の問題に対する一つの新しい獨創的な寄与をしているのに、メーヘレンの贋作は、それ自身としては驚くべきものではあつても二十世紀の芸術創造の世界には何の貢献もしていないからである。彼の贋作は美的価値の点ではフェルメールに匹敵し、芸術的価値の点では殆んど問題にならないという事になる。

ピカソの『アヴィニヨンの娘たち』の美的価値はそれ程でないが芸術的価値は高かった。このような例は現代芸術ではより劇しく現われるようになっていく。美術館に陳列される或る種の前衛芸術は、その美的価値を評価されたわけではなく、作品自身も美的側面を消去しようと努めている場合がある。これら前衛芸術にとって、視覚的対象の質はもはや問題ではなくなり、感覚を喜ばすこともその直接的意図ではなくなくなっているようである。これらは芸術そのものを問うているのであつて、美的価値の実現を目標とはしていないように思われる。

カルカは或る対象が芸術作品と称されるには美的価値と芸術的価値のそれぞれが、たとえごく僅かであつても存しなければなるまいという。二つの価値が一つの作品において強力に示されるのが理想的であるし、そのようなものをわれわれは通常傑作の名で呼んでいるわけである。レムブラントの偉大さと彼の絵のもつつきせぬ魅力とは、彼が明

確な個人的作風を展開し、公認の表現規範に挑戦するような新しい試みを暗示していることだけに依るのでなく、同時に彼が新しい試みを比類のない美的完成にまで齎したことに依っている。

然し凡ての優れた芸術作品が美的価値と芸術的価値の両面に於いて卓越しているともいえないし、また歴史上の或る時期が一方の観点のみを強調するということもある。例えば十九世紀西欧のアカデミズムは美的価値を偏重することによって公認の表現規範からの離脱や革新への氣勢を凡てそいでしまった。現代は逆の極端へ向う傾向を示しているように見える。専ら革新と実験とに力点が置かれ、美的価値に対する無関心が顕著のように思われる。現代では新しさが大きな価値となり、ほとんど品質と進歩の同義語のようにさえなっている。しかし或る新しさが芸術の世界で自己を確立し得るか否かは、その作品のもつ美的品質に依存する所が大きいと思われる。モンドリアンの仕事は二十世紀の絵画に革命を齎し、現代の建築やデザインの発展にも大きな影響を与えたが、それは主として彼の作品の美的品質に依ると考えられる。彼の提出した幾何学的抽象画以上に劇的な形で伝統からの離脱を考えるのは困難な程であるが、彼の革新的絵画が美的に不十分な品質しか持たないものであったなら、それ程一般に滲透することもなかつたであらう。彼の成熟期の作品は多様の統一といった美の古典的概念や黄金分割の発展形態と見做すことさえできよう。

芸術作品についてその美的価値と芸術的価値とが区別して考察されるとするのは、カントが芸術に関して独創性と範例性を求めたことに対応している。範例性とは美的価値に対応し、独創性とは芸術的価値に対応する。そしてカントにとって芸術とは天才の芸術のことであり、天才は自然の賜なのであるから芸術の歴史は天才の歴史と見る限りでは非連続だということになる。或いは累積的歴史ということになる。傑作という名譽ある地位を得た芸術上の業績は後から来るものによって無効なものとはされない。カンディンスキーやモンドリアンなど抽象芸術の巨人をわれわれが讚美したからといって、それが直ちにドナテルロやレムブラントを高く評価する妨げにはしない。ロ

ダンがゴシック彫刻を讚美したことはロダンが彼独自の彫刻を創る妨げにならない。ロダンがゴシック彫刻の完全な模作をこしらえたら、その模作には美的価値はあっても芸術的価値はないであろう。芸術の本性はその獨創性にあるからである。そして芸術は歴史的制約の中でのみ産出される。或る作品の美的価値だけに注目するならば歴史的知识は無用でもあろう。しかしその作品の芸術的価値を確認するためには、何時、何処で、誰れによって作られたかといった作品の視覚的特質には直接関わりのない多くの知識が重要な意味をもつてくるのである。芸術的価値の観点から見ると、或る作品が十七世紀に創られたのかそれとも今日かという事は重要である。今日レムブラントと同じものを描くということは現代に対して何かを寄与するとは考えられないからである。

以上のような考察からカルカは美的価値とは歴史的發展に殆んど関わらない比較的恒常的な性格をもつたものであり、一方芸術的価値は歴史的環境の関数だと考える。芸術の歴史は美的な観点からすれば累積的であり、そこでは各作品は平和的に共存している。しかし芸術的価値の視點に立つとそれは科学の歴史に似てくる。この進展は本質的に年代的な時間の進行と結ばれており、劇的で革命的な動乱の中で一つの頂點に達し、新しい表現法は古いそれを退位させてしまう。芸術家は科学者のように先人たちの業績の上に自分の新しいものを打ち立てる。ここでは科学と同じように首位争いがあり、そして着想の盗用の告発は科学者に劣らず芸術家の間でも頻発するのである。

カルカが現代芸術の状況を主として念頭に置きながら、美術史的文脈に重点を置いて美的価値と芸術的価値を區別して論じているとすれば、フッサールの弟子のインガルデンは作品の体験そのものの中に身を置いて、美的価値と芸術的価値との違いを明らかにしようとしている。まず彼の「美的価値判断の問題覚え書」⁽²³⁾という論文をみてみよう。彼は(a)美的価値判断の本質はどこに存するか、(b)美的主観的相対主義ほどの程度正当化されるか、という二点をとりあげる。われわれは芸術作品に対して美しいとか醜いとかいった価値的述語をあてるような判断を下すが、もしそれが真正な判断であるなら、それは他の純粹な理論的判断から内容の点でのみ異なり、その限りで何ら特殊な判断を形

成はしない。にも拘らずかかる特殊な判断は、われわれが美的体験において本来何と交っているのかをわれわれ自身に釈明する為にも、そしてまた当該対象の評価の結果について他人と諒解し合う為にも、なければならぬのである。かといつてかかる判断、つまり種類の点から著しく知的な作用の中に美的対象の真の評価をみてとるなら、それは誤りであろう。なぜなら評価は判断の中で自己完結しているのではなく判断の中で極点に達するにすぎず、そこで概念的にとりまとめて打出されるにすぎないからである。評価そのものは美的体験の最終的段階の一つにおいて完成するのであり、その段階は多様な契機を内に含み、そのことよつて単なる判断を遙かに越え出ているのである。評価というものは、いわば美的体験の中で自らを形成しつつわれわれに姿を現わしてくるものに対する経験者の側からの本来的反応なのであり結論なのである。美的評価と異なる価値判断は、美的経験とは関わりなしに知的に下されうる。そして美的経験から切離された価値判断は、それに対応する基礎づけを欠いているから美的主観的相対主義に傾きやすい結果となる。

趣味については論議できないというのが美的相対主義から生じてくる懷疑主義の帰結であり、それは次のような論拠を挙げる。

(a) 同じ作品がわれわれにとつて或る時は美しく見え別の時は美しくないものと判定される。この場合それが同一主観に対してそうであるように見えるのか、別の主観に対してなのかは何ら本質的な役割を演じない。

(b) 教会堂とか絵画とかは美しくも醜くもあり得ない。それらは物理的对象であつて、物理的性質の下では美とか醜とかは存しないからである。これらがわれわれにとつて美しく或いは醜く見えるにしても、それは単なる仮象の問題にすぎない。仮象の原因は観る者にある。観る者は時に応じて自ら変るのだから美的判断もその時々で異なるのである。

まず(a)についていえば、或る物が或る時は美しく別の時は美しくないと判定されるからといつて、だからそれは美

しくないという結果になりはしない。われわれが第一の場合に誤っており第二の場合にはそうでないと言えない。逆の場合もあり得るからだ。この論証では二つの場合に同一のものが対立的に判定されているのだということとを前提しているが、これは自明ではなく、まず証明されねばならないだろう。

次に(b)について。芸術作品が實際物理的事物の如きものだとしたら美しくも醜くもないであろう。しかし芸術作品というものは独自の志向的生成物であり、そしてそれは物理的な存在を基礎として要求し、しかもその本質的特性においては物理的規定性を越え出るようなものである。かかる芸術作品は無規定的個所と多くの単に潜在的なる契機とを有する図式的生成物である。この図式的生成物を出発点として美的把握体験が完成され、体験の中で生成物は具体化され現勢化される。また無規定的個所の多くはその際、充されたり脇にのけられたりし、潜在的契機の多くは現勢化に席を譲る。かかる複雑な過程の中で或る美的対象の構成が生ずる。この対象は事物に基礎を置いてはいるが或る志向的生成物であり、美的評価の客体をなしている。かかる美的対象は物理的でも心理的でもないから、それが美しくも醜くもなることを妨げるものはない。同時に同一の芸術作品が時に応じて様々な仕方具体化される可能性が開ける。このように評価の多様性及び同一作品についての多様な美的価値判断が存するからといって必ずしもかかる価値判断の一つが誤っているということにはならないのである。勿論このような点を確認したからといって一定の美的価値判断の真なることについてはまだ決定的なことが得られたわけではない。ただ評価の多様性にも拘らず美的対象の価値と評価の意味との間には、その評価の妥当性を基礎づける内的連関が存する可能性が開かれたとはいえる。人は美的対象について恣意的評価に至りうるわけではない。

美的体験というものは多様な相において進行し、知覚的創造的本性の多様な要素を内に含み、単に対象の理解だけでなく必然的に様々な欲求の展開、その充実、そして本質的にそこに組込まれている様々な種類の情緒的作用へと導いて行く。その経過の中で美的に価値ある性質を備えた美的対象が構成され、構成が完成する時美的体験は極点に達

する。ここでは美的に価値ある諸性質の感受が完成するだけでなく自ら直観的所与となったそれら諸性質及びそれに基づけられた美的価値性質への体験者の独自の情緒的反応、つまり価値応答が完成し、この中で美的評価と呼ばれるに相応しいものも完成する。これの単に外的な表現が知的で美的な価値判断である。

美的相對主義者は対象と美的判定の關係を因果的關係の意味に解そうとする。判定が一定の対象によって因果的に制約されていると考えられる場合には、そこに判定の客観性の根拠がみとれると考へる。しかし判定が対象に因果的に依存せず判定を行なう主観の生の合法則性のみ従う時は、人はそこに主観性、更には誤謬の根拠をみとる。しかし問題へのかかる取組み方は全く不適当である。妥当問題は因果的分析によって解く事はできない。それは意味の分析と意味に関わる動機連関の研究を要求する。美的対象の評価の妥当性の考察は正にそのような場合である。ここでは評価(価値応答)の意味と評価されたもの、特にそこにおいて現象するに至った美的価値性質との間の本質的意味連関が尋ねられねばならない。

インガルデンはこの問題の詳細な分析は述べていないが、美的評価の含む構成要素として次の三点を挙げている。

(a) 与えられた対象をその構造と価値性質において直観し理解する把握の諸契機。これは評価の根本的契機である。

(b) 観取された価値性質との直接的交流の情緒的契機。

(c) 上の二契機から生じてくるところの、そして対象がしかじかの仕方では評価されることになるところの本来的価値応答の意味。

個々の場合において、これら諸契機は様々であり、価値応答の意味は多様である。何れにせよここでは価値に充ちた対象が承認される仕方と、かかる対象において所与となる価値性質との間には意味に応じた結びつきが見出される。眺められ感じられたものに対する意味ある態度というものがある。そしてかかる直接的な価値応答に基づいて或る判断が完成され、その中で対象にしかじかの価値性質が認められるのである。価値応答と価値性質の間の意味連関は極

めて内的で且つ明白であるから、或る一定の価値性質が現象として現われている時、それに関係のないような価値応答と評価をもって応ずるなどということは馬鹿げているとさえ言える。けれども今指摘されたような意味連関が存するにしても、価値性質の凡ての所与が妨げられずに自己を完成するわけでもない。つまり個々の場合にそれぞれ実際に完成された価値応答の妥当の問題が提起されねばならないし、また価値応答を価値性質と対置し、その中での基礎づけを検討して行くやり方を考えねばならないのである。

以上のような事態の中には更に別の問題が存している。つまり美的対象の構成の正しさという問題であるが、インガルデンはこれを解決する事はできないと述べながら、次の様な形で問題を提起している。即ち芸術作品というものは図式的形成物であり、その無規定的箇所充足と排除の一定の可能性、及び作品の単に潜勢的な契機の現勢化の可能性を前以って示している。芸術作品の具体化によって美的に価値ある性質及びその上に成立つ価値性質が直観的現在に達するかどうか、これは又どんな選択の中で生じたのかという点が重要であるのは、最終的に構成された対象が出发点とされた芸術作品に、その価値性質の点で適合するかどうか、或いはそこで何らかの誤謬が生じうるかどうか以上の点に関わっているからである。ここでは観者が美的に価値豊かな性質を読みとり、それを具体化する能力を有することが本質的に重要である。勿論様々な主観において、その能力も様々であることは当然考えられる。しかしどんな場合があるにせよ、その事から趣味については論議できぬという命題が正しいということにはならない。言いうるのは唯、凡ての観者が然るべき価値ある美的対象を構成し、この構成されたものに適切な評価をもって応ずる為の趣味を持つていないわけではないことだけである。また誤りを犯す可能性があるからといって、それは美的対象の把握と評価の達成の可能性を排除しはしない。正誤の二つの可能性が開かれているところにこそ美的評価と評価を受けたものとの間の本質法則的秩序が存するのであり、それは認識におけるのと全く同じ意味においてである。インガルデンはこの後、直接的評価から評価された対象の言語的概念的把握への移行に際して生ずる難問を指摘してい

るが、この点については彼の「芸術的価値と美的価値」⁽²⁴⁾という論文をみてから触れることにする。

さて先述の様に芸術作品というものは或る図式的形成物であり、多くの点でごく微妙な変化をもった諸性質によって規定され、しかも空白部分、或いは無規定の個所を含んでいる。作品の凡ての契機、或いは要素が現勢態にあるわけではなく、それらの多くは独特の潜勢状態にある。そして芸術作品は自分の外にある新しい要因、例えば作品を具体化する観照者の存在を要求する。それは観照者が作品の把握において共同の創作的行為によって基盤としての物理的なものから作品を読み解かうと企てるという意味である。かくして彼は図式的構造を補完し完成するのである。そうでないとしても少くとも裂け目を一部分排除し、作品そのものの中に単に潜在的に存している契機を現実化するのである。このようにして芸術作品の具体化が成立する。かかる具体化はその本質からして作品そのものの厳密な図式的形態を様々な仕方で越えて行くものであり、作品は観照によってその充実を見出すといつてよい。そして或る芸術作品の具体化は作者と観照者の共同の形成物として芸術作品自身とも、また同一作品の別の具体化からも異なっている。しかし原理的には二つの把握方式が可能である。即ちそれは美的体験の展開における美的態度の中で自己を完成するか、或いは或る非美的態度の中で完成される。芸術作品を単に歴史的資料として使う場合は後者の例である。観照者は作品と対話しつつ作品にできる限り忠実な具体化を獲得しようとする時もあるし、そんな事には無頓着な時もある。何れにせよ、それぞれの芸術作品によって可能となる美的対象には多様性が伴う。芸術作品の具体化は芸術作品自身によって制約されるだけでなく、観照者によって適用される作品把握の仕方によっても制約される。しかもそれは更に歴史的条件とも結びれている。従って芸術作品はその成果の点で様々な時期を経験することになるし、多くのそれぞれに意味ある美的具体化を得ることもなる。のみならず影響力の弱まる時期や具体化の存せぬような時期が到来することもある。その時、作品は観照者にとって読解不可能なものとなってしまふ。作品は作品の確実な価値に対する感受性を持たず、のみならずそれに対して敵対的でさえあるような観照者に出会うことになる。かかる

観照者は、そこにおいて価値が充実に達し受容者に働きかけるような美的具体化を作り上げることができないから芸術作品も沈黙状態に陥らざるを得ないことになる。ここから価値の相対性や主観性という考えが生じ、手軽にそれが擁護されるかに見える事態も生じてくる。

美的価値の主観性に関する理論の一つに従うと、例えば芸術作品の価値とは観照者によって体験された快もしくは不快に他ならない。快が大であれば観照者は高い価値を自分の快にではなく作品に対して与える。ところが芸術作品は様々な観照者に様々な快を起したり全然起さなかったりする。のみならず同一の観照者であつてすら快は生じたり生じなかつたりする。ここから人は芸術作品の価値は単に主観的であるのみならず相対的でもあるとする。しかし自己満足的な快が芸術作品との関わりにおいて表面にでてる唯一の価値を形成するというなら、そのような価値を芸術作品自身に認めることはできない。かかる快は芸術作品もしくは美的対象の存在領域の外にとどまっている。芸術作品そのものはむしろ体験にとつては明らかに超越的であるような或るものを形成しているし、同じことは芸術作品を基礎として構成される美的対象についても妥当する。人が芸術作品及び美的対象にとつて特に本質的に価値あるものとして正当に認めうるものを見出す為には、快といった体験領域や心理的なものの領域の外に横たわっている芸術作品自身の中に、或いはその美的現実化の中に探すようにせねばならぬ。

芸術作品の価値というものは、もしそれが見つけられるとするなら快や仮象の中にはなく芸術作品そのものを特徴づけているものの中にこそ求められねばならないだろう。快をひき起す道具として芸術作品を扱い、道具としての価値を認める場合、それは思考を通じて芸術作品に附与された価値であり、かかる価値は道具の構造や特性について何も知らなくても道具に与えられる。芸術作品の価値は観照者が作品そのものの、たとえ不完全ではあつても認識を目差す時、その姿を現わしてくるものである。芸術作品の構造と特性の理解が芸術作品を芸術作品たらしめている本質的で且つ芸術作品固有の価値を捉えることを観照者に許すのである。作品把握の能力が遮断されれば作品の価値も

現われることはない。しかしそれは芸術作品から価値が奪われたということではなくて、観照者が価値を把える力を失ったというだけのことである。

さて芸術作品の芸術的価値といわれるものは何であろうか。インガルドンは次のような特徴づけを行っている。

(1) それは芸術作品との直接的交流においてわれわれの中に生ずる何らかの体験や心的状態の成分乃至契機ではない。つまり快や快感情の範疇に属するような或る物ではない。

(2) 快・不快感情を産出する道具として、又かかる作用を顧慮して作品に附与されるようなものではない。

(3) 以上のようなものではなくて芸術作品そのものの中で芸術作品固有の特殊な規定性として現われてくるようなものである。

(4) その存立の根拠を芸術作品の特性そのものの中に有する場合にのみ実在するようなものである。

(5) それが芸術作品の中に現在していることによって作品が一切の他の文化形成物と異なる独自のものとして存在させられるようにしているものである。

逆に上述の特徴が欠けていたら或るものは芸術作品たることを止めてしまうのである。ところでインガルドンは何らかの意味で、ということとは例えば芸術的、美的、道徳的意味で、価値ある諸性質、諸規定性と、価値そのものとを区別している。(価値そのものは或る価値ある諸性質の一定の選択や秩序づけが、或る対象の中に存することの必然的結果として当の対象において現われてくるものである。)つまり価値は価値ある諸性質の一定の選択に基づき一定の対象の中で自己を樹立するのであるが、その種類、その独自の形態、そしてその価値の高さなどに関して、この選択に依存しているのである。何れにせよ確認しておくべきことは芸術的価値とは芸術作品そのものの中で現われ、その中に自己の存在の基礎を有するものだということである。一方美的価値の方は具体的には美的対象の中で、しかも美的対象の全体を規定する特殊な直観的契機として現われる。美的価値は美的に価値ある諸性質の選択(統合)をそ

の基礎としているが、かかる諸性質の方はといえば美的対象の諸特性の選択に基づいており、この諸特性が美的対象の中で美的に価値ある諸性質の現象することを可能ならしめているのである。両者、即ち芸術的価値と美的価値は、或る完成した芸術作品若しくは完成した美的対象が存在しているという前提の下で妥当する。

以上の準備的考察の後、インガルドンは芸術作品に立帰り、そこには二つの契機、即ち(1)価値論的に中性的な契機と(2)価値論的に有効な (value) 契機が区別できるとする。芸術の基本的ジャンルを決定するような規定性は第一の種類の契機に属する。芸術作品には或る骨組といったものがなければならず、骨組自身は価値論的には中性的であるが、しかし骨組が適切であるかどうかは作品の価値に無関係とは言えない。つまり価値論的に有効な契機にとって無意味なものではない。二つの契機は個々の作品においてそれぞれ複雑な様相を示すことになる。芸術的に価値ある契機は芸術作品の内的連関の認識と理解を基にして初めてその本来的機能と役割の点で捉えられる。芸術作品の正しい把握の中で特殊な芸術的長所 (価値) が現象してくるだけでなく作品そのものの中にその場をもつものがその姿を現わしてくるのである。ロダンの大理石像では表面加工の適確さと柔軟さが顕著であり、それは女性の身体の柔軟さを紛れもなく表現している。観照者は女性そのものをその心的状態において捉え、石塊であることを忘れてしまう程である。女性の身体の自己提示ということの中で表現機能はいわば頂点に達し、その完全さがこの彫刻の芸術的に価値ある質となっている。

一方構成された美的対象の中では極めて多くの種々様々な美的に有効な諸性質が現われる。それら凡ては美的体験の中で直観的に与えられる或るものであり、直接現われ得る現象であって、他の所与から推論したり、与えられていないのに勝手に作品の中に想定されたりするようなものではない。美的に価値ある性質が明白な契機として自己を構成する為には美的体験の完成が是非必要であり、かかる体験が美的に価値ある性質への入口となる。しかしこれらの性質と芸術的に有効な性質とを区別するのはむずかしい。それというのも芸術的に価値あるものとして扱われる諸

性質の多くのものが美的対象の領域でも価値性質として明らかに登場してくることは排除できないと思われるからである。それらは依然芸術的に有効なものたり続けるのか、それとも直観化によつて美的に有効な諸性質となるのだろうか。

インガルドンが美的に価値ある諸性質と呼ぶものは、例えば次のような言い方をされる情緒的諸性質である。即ち悲しい、恐ろしい、嬉しい、荘厳な、崇高な、美的な、等々。或いは機智的な、才気豊かな、際立つ、深い、鋭敏な、等々。そして更に統一的、不統一的、調和的、内的緊密さ、等々。これら諸性質は、(1)それが単独で一定対象に現われる時も他の多くのものと共に現われる時も同じように美的に価値があるものと、(2)それ自身では美的に中性的であるが他の美的に有効な諸性質と一緒に現われると一定の美的に価値ある存在となるものとに分れる。いかなる美的に価値ある性質が同一の美的対象の中では現われ、いかなる諸性質は互に反撥し合うかの問題は、まだ充分に研究されていないが、実際の創造的芸術家はその作品の創作において、この問題の実験をしているわけである。芸術家は作品の構成に際し、その作品において一定の美的価値の構成へと到るべき美的に有効な性質の調和を仮定し予見している。しかもそれを美的に中性的な諸性質を通じて達成しようとする。これらのことから分るように美的価値は具体化された芸術作品を根底として現象へともたらされたものであり、その質料の点では価値を支える美的に有効な諸性質によって規定されている。美的価値は美とか優雅といった価値性質によって互に分れ、その類に応じた根本規定によって道徳的、認識的、生命的といった他の基本的価値類と対立している。美的価値は直観と享受の為に存しており、何か他のものに奉仕する相対的なものではなく自足しており、ただその存在の点から芸術作品及び芸術的価値から導き出されたのである。一方芸術的価値はインガルドンの考えでは明らかに奉仕的である。芸術作品における芸術的価値の存在は具体化された作品、美的対象における一定の美的に価値ある諸性質の構成を引出すように創られている。従つて芸術的価値は或るものに対して存在しておりその意味で相対的である。

先に紹介した「美的価値判断の問題覚え書」の終りで彼は次のように言っている。われわれが取組まねばならない主たる難問は、手許にある言葉の形成物の中に、直接的所与、純粹に質的なもの、そして屢々非合理的なものなどを適切に表現するような概念を見出すことができるかどうかである。事実として存する言葉がこの点に関して極めて不完全であるということだけが問題なのではない。ここでは美的経験の根源的所与性を再現する上で言葉に対する原理的とも言えるような拒絶が問題なのである。なぜなら美的価値性質やそれを支える美的に価値ある諸性質は、その本性からして単に質的な種類のものというだけでなく、同時に屢々、総合的形成物（高次段階の形態）なのであり、その最終的に帰結する規定性の点では、全く唯一独自のものだからである。そして凡ての實際に偉大な芸術作品にあつては、かかる総合的で全体的な形成が生じ、これは美的対象の質的個性を確立するものであり、それは単に指示しうるだけのものであつて、その端的な個性的姿において概念的に支配することは不可能なのである。それ故に価値判断は作品の、もしくは作品に所属する対象固有のもの、そして対象の全体的価値を確立するような契機を特徴づけうるような状態にはない場合が多い。だから直接的把握と評価へと立帰ることは、ここでは下された価値判断の近似的意味を理解しうるためにも欠くことができないのである。そしてこのことの意味するものは、結局美的価値判断というものは導出された二次的形成物であり、美的対象の価値把握の過程の中では二次的役割を演ずるにすぎぬということである。

インガルドンの息苦しいまでに執拗な分析の後で、彼自身の口から右のような言葉が語られるのを聞くと、多少気分が楽になるのであるが、美的価値の問題が彼によって極め尽されたわけではない。むしろ最初に触れたガイガーの平易な叙述の中に汲みとるべき多くのものがひそんでいるようにさえ思われる。ガイガーの思考は主として美的価値の相対性と絶対性の問題をめぐって述べられているが、彼は古代ギリシアの場合は別として、近代では十九世紀中葉、思弁の哲学が解体しはじめた時、相対主義的美学の時代が到来したと考える。美的評価というものが歴史的に変化す

るといふ事実を認めるなら、事実としての美的評価がいかなるものであったかを歴史的に明らかにせねばならず、かくて美学は歴史学、具体的には諸芸術の歴史学へと分解されてしまう。ギリシア芸術の絶対性を無条件には受入れないという傾向は芸術史の隆盛を招くが、それは当然、それぞれの民族、それぞれの時代はそれぞれ独自の芸術を有するといふ認識を生む。芸術史学を隆盛に導いたものは歴史的相対主義であり、その功績は否定すべくもない。けれども芸術史学から価値問題が消えたわけではない。例えばリーグルが末期ローマ美術は盛期ギリシア美術とは、その構造が違うことを指摘した時、彼は末期ローマ美術独自の価値を発見したのだといえる。元来美術史が書かれる場合には一つの時代の凡ての作品が取上げられるわけではなく、取捨選択が行われねばならない。全作品を列記することは目録づくりの仕事であつて、それはそれとしての意味はあるが歴史とはいえないだろう。従つて没価値判断的に歴史的事実としての美術について記述するといったことは事実上不可能なのである。われわれが事実について記述する時、そこには評価はなく、ただ事実が存在しているだけである。しかし美術史の記述が或作品を取上げ、他の作品は取上げないとすれば、そこには価値評価が入ってくる。評価がはじまる時、価値の相対性、絶対性といった問題が生じてくる。

さて価値には対象の完結した質としての価値と、目的に対する手段としての価値との二つの型がある。美的価値は前者、即ち直接的価値に属し、しかもその価値は例えば芸術作品自身の中に存し、その中で具体化しているものとして体験される。それはその限りで絶対的である。しかし同種の他の作品と並べられた場合、その作品の価値は相対的に変化するであろう。その限りでは相対的である。われわれは作品の優劣を決定すべく迫られることになる。これは美的価値以外の客観的尺度を借りてくる場合以外、決着のつけ難い問題である。われわれがもし一方の作品の方が他の作品より優れていると判定するなら、われわれはそのような判定を客観的に正当化し、自分以外の人の賛同を得るよう努めねばならない。この客観的正当化は、自分が優れていると判断する作品の美的特性に即して遂行され

ねばならない。一枚の絵が優れていることの証明は論理的推論によって他人を説得するというやり方ではなく、直観の対象に即し、直観的なものの中で、その分析を通じて行われる他はない。知的に説得するのでなく共感せしめる他はない。しかしこのような直観的なものの中で遂行される正当化は、誤ることもあるだろうし、言葉巧みな批評家によってわれわれが騙されるという場合もあるであろう。しかし自分の一切を賭けて制作している作家についてもそのような疑問が提出できるだろうか。彼等は少くとも彼等が絶対的と信じている価値を有っていたに違いない。そして幸にして才能に恵まれ、真に個性的な作品を産出し得たなら、その作品の価値は絶対的といえる。しかし個物としての作品の絶対性が美的価値の絶対性にそのままつながって行くという保証はない。それにまた絶対的な美的価値規準というものが作家の制作活動以前に存在するなら、誰れでも絶対的美的価値をもった作品を提供できることになる。美的価値に関しては、作者者も観る者も最終的にはガイガーの言うような人格的実存の深い層との関係を無視しては何も語れないというのが本当のところであろう。

(了)

注

- (1) M. Geiger, *Die Bedeutung der Kunst*, München, 1976.
- (2) J. Cohn, *Allgemeine Ästhetik*, Leipzig, 1901, S. 7.
- (3) M. Geiger *op. cit.* S. 310 f.
- (4) K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, I. München, 1971, S. 187.
- (5) J. Cohn, *op. cit.* S. 13.
- (6) 植田寿蔵 『傑作と凡作の論理』 弘文堂マテネ文庫(昭和二九年)、四頁以下。
- (7) 植田寿蔵 前掲書、六頁。
- (8) A. Messer, *Wertphilosophie der Gegenwart*, Berlin, 1930, S. 3.
- (9) 植田は超越論的、先験的、弁証法的といった用語はあまり使わな。

- (10) 植田寿蔵 前掲書、三四頁。
- (11) 同右、三六頁。
- (12) 同右、四三頁。
- (13) 同右、四七頁。
- (14) 同右、六二頁。
- (15) 深田康算 深田康算全集(岩波書店 昭和六年)第四卷 一三三頁～一六五頁。
- (16) Kant, Kritik der Urteilskraft, Phil. Bibliothek. Bd 39. S. 160f.
- (17) 深田 前掲書、一五六頁。
- (18) 山下正男 「価値研究の歴史」(岩波講座 哲学Ⅹ) 一四頁。
- (19) A. Messer, op. cit. S. 1.
- (20) 以下はローンの前掲書一六～四六頁を要約し註解を加えたものである。
- (21) K. Fiedler, op. cit. S. 8 f.
- (22) T. Kulka, The artistic and the aesthetic value of art. in British Journal of Aesthetics, 1981. 以下はカルカの論文の要約である。
- (23) R. Ingarden, Erlebnis, Kunstwerk und Wert, Tübingen, 1969, S. 9-18.
- (24) R. Ingarden, op. cit. S. 153~179.

(筆者 よしおか・けんじろう 京都大学文学部「美学美術史学」教授)

suffered in context dependent behavior. It was hypothesized in this article tentatively that this structure might be related to a matching of behavioral plan in spatial-temporal sequence with those of current performance stage of the animal. When the matching is completed animals are released from the behavioral sequence, or reset the performance, thus forming a behavioral sequence as a unit.

The Problem of Aesthetic Value

by Kenjirō Yoshioka
Professor of Aesthetics,
Faculty of Letters,
Kyoto university

Value, in general, is something which we consider to be a desirable thing. It is not to be found in something which an individual wants for himself, but rather in something which is treasured by everyone. Clean rivers, deep forests, consideration of others, honesty...these have value insofar as they are treasured by humanity. But it is not possible to explain on the basis of theory why these things must be treasured; value is an object of human love.

Aesthetic value may be found in nature or in a work of art, but in both cases it is as value that it is an object of love. Aesthetic value differs from the universal values of love for one's neighbor, or honesty, in that it cannot be discussed separately from an actual object or thing. If Leonardo's *Last Supper* or Jōchō's *Amida Nyorai* of Byōdō-in were to be destroyed by fire, we would feel that something irreplaceable had been lost.

Because aesthetic value is to be found in intuition, if the concrete object of that intuition is removed, the aesthetic value simultaneously ceases to

exist. Of course, down through the ages man has made many objects, i. e., superior works of art, which have aesthetic value. There are many people today who make what they intend to be art works which are seemingly not aesthetic, but as long as there is still a pursuit of that which gives rise to a pure intuitive joy in the human heart, aesthetic value will survive. Aesthetic value is based on concrete phenomena, and since there are various types of phenomena, some may say that aesthetic value is thus only relative. But just as men must understand and get along with each other in spite of the fact that each individual's face is different, aesthetic value also must become a universal object of love. In this way aesthetic value is neither relative nor subjective in nature; to the contrary, it is universal and objective.

The Problems of 'Order' in the Theory of Action

by Hisao Naka
Professor of Sociology,
Faculty of Letters,
Kyoto University

It is apparent that a new critical reconsideration of Talcott Parsons' work is currently under way. In this paper, our purpose is not to rescue Parsons from his critics, but rather to lay the bases of more thoroughgoing reappraisal which might enable one to resolve some of the problems posed by his analysis. We shall concentrate upon the aspect of 'order' in Parsons' early formulation of the action frame of reference where criticism has been most frequently focused.

The first part of this study aims to treat the elements of a 'unit act' as the basic category of the action frame reference, and to do a close